

CENTRO ITALIANO PER GLI STUDI STORICO-GEOGRAFICI

GEOSTORIE

BOLLETTINO E NOTIZIARIO



Geostorie. Bollettino e Notiziario del Centro Italiano per gli Studi Storico-Geografici
Periodico quadrimestrale a carattere scientifico
ISSN 1593-4578 (print) ISSN 2723-9950 (online)
Direzione e Redazione: c/o Dipartimento di Studi Umanistici
Via Ostiense, 234 - 00146 Roma - Tel. 06/57338550, Fax 06/57338490
Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 00458/93 del 21.10.93

Direttore responsabile: ANNALISA D'ASCENZO
Comitato scientifico: JEAN-MARC BESSE, CLAUDIO CERRETI, FRANCISCO CONTENTE DOMINGUES,
ANNALISA D'ASCENZO, ELENA DAI PRÀ, ANNA GUARDUCCI, EVANGELOS LIVIERATOS, CARLA MASETTI,
CARME MONTANER, MARÍA MONTSERRAT LEÓN GUERRERO, PAOLA PRESENDA, MASSIMO ROSSI,
CHARLES WATKINS
Comitato editoriale: ANNALISA D'ASCENZO (resp.), ARTURO GALLIA, GIANCARLO MACCHI JÁNICA,
PAOLA PRESENDA, LUISA SPAGNOLI

Data di edizione: dicembre 2020

COMITATO DI COORDINAMENTO DEL CENTRO ITALIANO
PER GLI STUDI STORICO-GEOGRAFICI, PER IL TRIENNIO 2020-2022

<i>Ilaria Caraci</i>	Presidente onorario
<i>Carla Masetti</i>	Coordinatore centrale
<i>Massimo Rossi</i>	Coordinatore della sezione di <i>Storia della cartografia</i>
<i>Paola Pressenda</i>	Coordinatore della sezione di <i>Storia della geografia</i>
<i>Anna Guarducci</i>	Coordinatore della sezione di <i>Geografia storica</i>
<i>Annalisa D'Ascenzo</i>	Coordinatore della sezione di <i>Storia dei viaggi e delle esplorazioni</i>
<i>Elena Dai Prà</i>	Coordinatore della sezione di <i>Fonti geostoriche applicate</i>
<i>Luisa Rossi</i>	Responsabile per i rapporti con gli enti stranieri
<i>Luisa Spagnoli</i>	Responsabile per i rapporti con gli enti italiani
<i>Arturo Gallia</i>	Segretario-Tesoriere
<i>Pierluigi De Felice</i>	Revisori dei conti
<i>Carlo Gemignani</i>	
<i>Silvia Siniscalchi</i>	

Il CISGE, nell'ambito del coordinamento del SOGEI, ha adottato il software antiplagio comune alle altre riviste delle associazioni geografiche italiane, nell'intento di promuovere, in modo coordinato tra tutti i sodalizi, una forte azione di deterrenza contro pratiche scorrette, come il plagio, e di isolare ed escludere i comportamenti eticamente sconsigliati

I testi accolti in «Geostorie» nella sezione «Articoli» sono sottoposti alla lettura preventiva (peer review) di revisori esterni, con il criterio del “doppio cieco”.

La responsabilità dei contenuti dei saggi, ivi comprese le immagini ed eventuali diritti d'autore e di riproduzione, è da attribuire a ciascun autore.

In copertina:
Planisfero di Vesconte Maggiolo, Fano, Biblioteca Federiciana

INDICE

<i>Christoph Wegmann</i>	Geografie in letteratura. Carte, modelli e panorami nel museo immaginario di Theodor Fontane	pp. 139-168
	Geografie in der Literatur. Karten, Modelle und Panoramen im imaginären Museum Theodor Fontanes	
<i>Francesco Surdich</i>	L'attenzione di Geo Pistarino per i rapporti di Genova con la civiltà islamica e il mondo arabo	pp. 171-180
	L'attention de Geo Pistarino sur les relations de Gène avec la civilisation islamique et le monde arabe	
NOTE E SEGNALAZIONI		pp. 181-190
MOSTRE E CONVEGNI		pp. 191-195

CHRISTOPH WEGMANN¹

GEOGRAFIE IN LETTERATURA.
CARTE, MODELLI E PANORAMI NEL MUSEO IMMAGINARIO DI
THEODOR FONTANE²

Premessa

Durante la lunga permanenza a Londra del 1856, Theodor Fontane studia attentamente un «bel modello della cattedrale di Calcutta» e un «panorama di Londra dell'anno 1700» della collezione del Worcester College (Fontane, 2012, I, 1856, p. 158). Con un amico londinese (il medico James Morris) tiene lunghe «conversazioni geognostiche» curvo sullo sfaccettato *Physical Atlas* di Alexander Keith Johnston (1804-1871; fig. 1): si arricchisce così di conoscenze geologiche, idrologiche, zoologiche ed etnologiche relative all'intero pianeta (Ivi, p. 203). Da sempre affascinato dalle carte, dai plastici e dai panorami, a interessarlo non sono

¹ wegmann.stachli@bluewin.ch. Christoph Wegmann, scrittore, storico e critico letterario che vive e lavora a Basilea, ha scritto il saggio in italiano. L'autore ringrazia Luisa Rossi per la collaborazione scientifica, la curatela e l'accurata revisione della lingua.

² Il testo qui pubblicato è di chiaro impianto letterario ma affronta un tema – visualizzazione cartografica e immaginario – di indubbio interesse geografico. Lo scritto è derivato dal radicale riadattamento di un capitolo del libro pubblicato dall'autore nel 2019 a Berlino per i tipi di Quintus-Verlag: *Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes (L'appassionato di immagini. Nel museo immaginario di Theodor Fontane)*. Si tratta di uno studio del tutto originale: Wegmann è stato l'unico ad affrontare l'analisi complessiva del materiale iconico (oggetti d'arte, artigianato artistico, foto, carte, pubblicità ecc.) compreso nei diciassette romanzi di Fontane: cfr. <https://www.quintus-verlag.de/buecher/der-bilderfex.html> 28.2.2020. Questo saggio non si propone di offrire un arricchimento del quadro epistemologico riguardante la geografia letteraria e la visualizzazione geografica entrando nel dibattito disciplinare italiano; l'intenzione è invece quella di aprire ai geografi italiani, attraverso «Geostorie», una «sala» del «museo immaginario» di Fontane. E tuttavia, intessuti nel saggio i motivi di riflessione sui dispositivi creati per «rendere visibile l'invisibile» sono numerosi; si pensi all'impiego da parte di Fontane delle immagini della cultura popolare che gli permettono «di dire qualcosa senza dirlo». «Geostorie», che ha nel suo DNA le aperture internazionali e transdisciplinari, ha creduto interessante ospitare il saggio, decisamente apprezzato dai referee. Pur mancante dei riferimenti bibliografici di scuola geografica italiana di tema affine (in particolare pensiamo ai lavori di Tania Rossetto), il lavoro consente ai nostri studiosi di allungare lo sguardo su un ambiente culturale inaccessibile ai più per questioni linguistiche. Wegmann conosce bene la nostra lingua: tutte le citazioni sono sue traduzioni delle edizioni in tedesco e non riprese dai pochi romanzi di Fontane editi in Italia, indicati in bibliografia per informare il lettore (Luisa Rossi).

tanto le qualità estetiche di questi oggetti quanto le connessioni fra il sapere e le sue rappresentazioni.

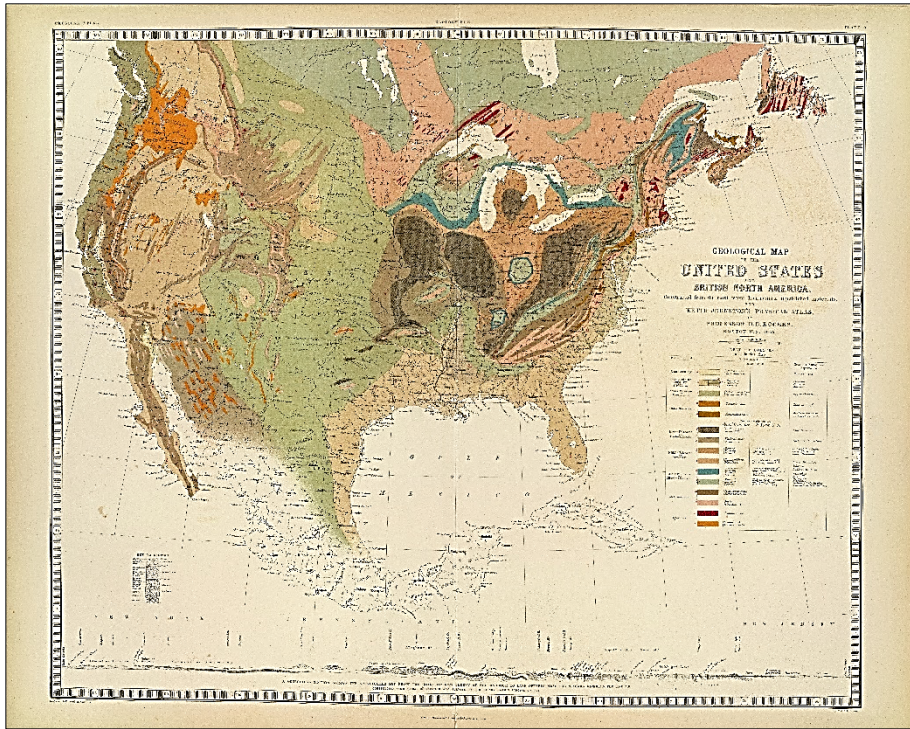


Figura 1. Alexander Keith Johnston (1804-1871), *The physical atlas of natural phenomena*, tav. 8: *Geological map of the United States and British North America*. William Blackwood & Sons, Edinburgh & London, 1856 (David Rumsey Historical Map Collection)

Theodor Fontane (1819-1898), il più noto autore del realismo in Germania – per così dire il Flaubert tedesco – ha attraversato quasi l'intero Ottocento: dall'epoca post-napoleonica fino a quella dei conflitti imperialistici. Quando era bambino la città di Berlino contava 200.000 abitanti, si viveva in case illuminate da candele e lumi a petrolio, si viaggiava in carrozza, giornali e musei erano vere rarità, le tecniche di riproduzione delle immagini erano poche: la xilografia e la litografia appena agli inizi e tutto era prodotto artigianalmente. Alla fine del secolo, quando Fontane è ormai anziano, la popolazione di Berlino è cresciuta a 1.800.000 abitanti; lo scrittore viaggia in treno o piroscafo, visita frequentemente musei, grandi mostre e panorami, va agli spettacoli di varietà per ammirare acrobate famose, legge regolarmente giornali illustrati che raggiungono tirature sopra le centomila copie. All'epoca esistono ormai la colonna delle affissioni, le insegne luminose, la fotografia, la fotolitografia, la macchina fotografica a cassetta di Kodak e la cinematografia. L'industria produce moltissimi prodotti di serie.

Fontane deve la sua formazione iniziale soprattutto ai popolari *Neuruppiner Bilderbogen* (fogli illustrati della stamperia Kühn di Neuruppin). Di queste raffigurazioni colorate di vedute di paesi esotici e di avvenimenti politici internazionali il giovane Theodor tiene bene a mente luoghi, date, personaggi, eventi. Non importa che tutti i particolari riportati dal foglio *Campo di battaglia di Ostrolenka* siano corretti; più essenziali sono le «divise verdi e i berretti di pelliccia dei polacchi» (Fontane, 1997, I, p. 132) che saltano agli occhi del giovane lettore dando la precisa percezione dello schieramento degli insorti lungo la Vistola quando, il 26 maggio 1831, i polacchi perdono la propria causa (per la quale il ragazzo simpatizza). Il giovane Fontane è in grado di localizzare precisamente i luoghi degli avvenimenti nello *Stieler's Hand-Atlas* (*Atlante portatile di Stieler*), prezioso regalo ricevuto per il suo dodicesimo compleanno. Nel loro insieme, le stampe multicolori con le loro didascalie e le carte formano nella mente del ragazzo una rete visuale di fatti. In generale tali schemi si radicano saldamente nella memoria, come la vecchia tradizione mnemotecnica dei *loci* e *imagines* insegna da molto tempo (Assmann, 2000, p. 27). La memoria è un medium topografico.

Fontane è un attento osservatore delle grandi trasformazioni del secolo, vero partecipe della contemporaneità e in diversi momenti decisivi si impegna personalmente. Nel *Vormärz*, periodo che si conclude nella rivoluzione del 1848, pubblica articoli e poesie in riviste repubblicane, e nei giorni eccitanti del marzo 1848 corre in giro per le strade di Berlino con un fucile in mano e aiuta a costruire le barricate. Negli anni Cinquanta passa quasi quattro anni a Londra³, cuore dell'impero britannico e del mondo industriale, come agente del governo prussiano; prende nota degli avvenimenti politici e dei cambiamenti sociali. Da cronista della guerra franco-prussiana gira per la Francia, la pericolosa patria dei suoi antenati ugonotti; è fatto prigioniero e solo un intervento diplomatico internazionale riesce a salvargli la vita.

Già da questi pochi tratti biografici emerge come Fontane viaggi molto, non solo in Inghilterra e Scozia, luoghi cui dedica una serie di saggi e resoconti di viaggio⁴; visita Francia, Belgio, Danimarca, Austria, Svizzera e due volte l'Italia per suo Grand Tour (1874 e 1875).

³ Fontane ha vissuto e lavorato a Londra dall'aprile al settembre 1852 e dal settembre 1855 al gennaio 1859.

⁴ *Ein Sommer in London*, 1854 (*Un'estate a Londra*); *Aus England*, 1860 (*Dall'Inghilterra*); *Jenseit des Tweed*, 1860 (*Oltre il Tweed*). Quest'ultimo scritto, con la sua miscela di resoconto di viaggio, saggio letterario e storico, osservazioni sulla vita quotidiana e dialoghi, è diventato il modello per la gigantesca opera futura *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, 1862-1882 (*Viaggi nella marca di Brandeburgo*). Per quest'opera in cinque volumi Fontane ha intrapreso innumerevoli viaggi nella Marca di Brandeburgo, ha parlato con contadini, fattori, maestri, locandieri, pastori, nobili, ha vagliato studi storici, geologici ed etnologici e, con tutto questo materiale, ha creato un ritratto panoramico della regione natale e dei paesaggi fluviali della regione (l'Oder, la Sprea, l'Havel). Nel corso degli anni si è formato un caleidoscopio di resoconti, dialoghi, aneddoti, storie di famiglie, fatti della vita quotidiana, tutto in un flusso narrativo, senza rigidità sistematica e senza gerarchie

Per preparare i viaggi, Fontane studia le carte e le guide turistiche del tempo. Dotato di una memoria straordinaria e di una sensibilità ipervisiva, il geniale autodidatta conserva un'enorme collezione di fatti, impressioni e immagini in una mappa mentale sulla base della quale scrive le sue opere giornalistiche, storiche e narrative. Nei diciassette romanzi pubblicati a partire dal 1878 inserisce milleottocento oggetti iconici⁵: dai segni zodiacali alle affissioni pubblicitarie, dall'affresco allo scarabocchio, dal monumento equestre alla casetta fatta di panpepato.

I suoi romanzi, in primo luogo quelli ambientati a Berlino, contengono una topografia letteraria – una rete di strade, piazze, chiese, palazzi, fiumi, ponti ecc. – che egli inserisce non per riprodurre nel racconto la mappa della città, ma per costruire uno spazio di referenze utili al racconto stesso. Fontane fornisce gli indirizzi precisi dei suoi protagonisti, come avviene spesso, non per proporre un “giro turistico”, ma per dare l'idea dell'ambiente o per sollecitare associazioni. Con i numerosi richiami alla geografia urbana l'autore vuole creare una carta fatta di storie⁶. In queste storie ritroviamo anche una bella scelta di carte, rilievi, modelli, diorami e panorami, cioè le più importanti rappresentazioni topografiche che compongono il suo museo immaginario.

Questo scritto intende appunto occuparsi di tali aspetti.

Uomini appassionati di carte

Un episodio del romanzo *Vor dem Sturm* (*Prima della tempesta*, 1878) racconta che il primo giorno dell'anno 1813, all'incirca cento berlinesi si radunano nella “Sala Wiesecke” sul Windmühlenberg per festeggiare e bere facendo un gran chiasso. Si discute animatamente della situazione politica: la ritirata delle truppe napoleoniche dalle gelide pianure russe è la notizia straordinaria delle ultime settimane. Alcuni sperano che la fine della gloria di Napoleone sia giunta, altri puntano sulla buona stella dell'imperatore. Un invalido sta vendendo per quattro soldi «Nuove canzoni, stampate quest'anno, con due xilografie: una rappresenta le Tre Grazie in un rosario, l'altra ha sul retro un amorino». Si tratta di un astuto escamotage per mascherare una canzone satirica

culturali. *Viaggi nella marca di Brandenburgo* è una topografia letteraria che include tutti gli aspetti della vita del territorio.

⁵ Il dato di milleottocento oggetti iconici è il risultato di una ricerca statistica sui diciassette romanzi di Fontane, fatta negli anni 2009-2011. Circa il 20% dei materiali di questo fondo riguarda l'arte (quadri, sculture ecc.), mentre per l'80% si tratta di oggetti della vita quotidiana come figurine di porcellana, tazze dipinte, foto, carte, litografie, monete, pannelli pubblicitari e altro. Le immagini occupano il 14% del testo totale dei romanzi, il valore più alto è del 20% (*Lo Stechlin*, *Stine*).

⁶ L'idea delle carte fatte di storie è tratta dal libro *Karte der Wildnis (Luoghi selvaggi)* di Robert Macfarlane. Secondo questo autore le carte fatte di storie sono quelle primitive. Queste cartografie orali collegano luoghi che spiccano nel racconto, come una roccia, un gruppo di alberi, un'ansa del fiume (cfr. Macfarlane, 2015, pp. 130 ff.).

contro Napoleone: «Aspetta / Bonaparte; / Aspetta pure, aspetta, Napoleone, / Aspetta, aspetta, ti prenderemo senza esitazione» (Fontane, 2011, II, p. 23).

Lo spazzolaio Stappenbeck si diverte a recitare la canzone e predice l'imminente avanzata delle truppe russe; il furiere Klemm, simpatizzante dei francesi, immediatamente lo rimbecca: «Il russo» proprio non avanzerà perché se provasse a farlo, cadrebbe subito in una trappola; e tirando fuori dalla tasca un pezzo di gesso, raduna tutti i bicchieri in un angolo del tavolo sul quale traccia una linea verticale spiegando:

«questa linea spessa è la frontiera, a destra abbiamo la Russia, sulla sinistra la Prussia e la Polonia. Badate, signori, anche la Polonia. Questo punto, qui a sinistra, è Berlino, e qui tra Berlino e la linea spessa della frontiera russa ecco due piccole linee serpeggianti, sono l'Oder e la Vistola» (Ivi, p. 26).

Con pochi tratti Klemm traccia sul tavolo dell'osteria lo schizzo di mezza Europa e sulla carta improvvisata spiega con estrema facilità la potenza della fortificazione dell'Oder e dell'ala dell'armata francese e dimostra l'impossibilità dell'avanzata russa. Le linee del fronte si congiungono sul tavolo: «E tonfete, il russo ci sta dentro. È ciò che si chiama una trappola per topi». Con queste parole Klemm conclude le sue considerazioni di tipo strategico. «Non ci credo per niente», ribatte Stappenbeck, e cancella «l'intera trappola per topi strofinando il tavolo con la morbida manica della sua veste» (Ibidem).

Con l'umorismo che lo caratterizza, in questo episodio Theodor Fontane dimostra i fondamenti della tecnica cartografica. Una volta egli definisce sé stesso un *Kartemensch* (uomo *da carte*), come dire legato alle carte, bisognoso di carte. Spiega che per lui le carte sono particolarmente importanti «perché esse sono legate alla necessità di orientarsi e alla propensione alla chiarezza»⁷. Con soli punti, tratteggi e curve, le carte fanno miracolosamente sorgere paesaggi mentali che consentono di fare viaggi immaginari o di individuare con precisione in tutto il mondo i luoghi degli eventi.

Fin da giovanissimo Fontane sa usare le carte ed egli stesso ne realizza se «il bisogno di orientarsi» lo chiede, per esempio durante l'insurrezione polacca contro lo zar. «A soli dieci anni seguii gli eventi militari dell'epoca e, basandomi su materiale cartografico molto scadente, disegnai degli schizzi per chiarire a me e agli altri, tramite le consuete frecce, i movimenti di attacco delle due parti» (Fontane, 1874; cit. da Ziegler, 1996, p. 25). Due anni più tardi, quando per il dodicesimo compleanno gli viene regalato lo *Stieler's Hand-Atlas über alle Theile der Erde* (*Atlante portatile di Stieler su tutte le parti del mondo*), è in grado di individuare sulle tavole finemente stampate e colorate tutti gli scenari delle sue letture infantili e degli eventi storici che lo interessano (fig. 2). L'Atlante di Stieler rimane per sempre parte della sua biblioteca e, preparando le sue opere, Fontane si approvvigiona di continuo di carte adeguate.

⁷ Lettera a James Morris, del 4 novembre 1896 (in Fontane, 1976, IV, p. 605).



Figura 2. Paesi del Mar Baltico dall'Oder alla Nena, tavola dell'Atlante portatile di Stieler, 1819. Justus Perthes, Gotha 1833 (Landkartenarchiv.de)

Il sapere delle carte speciali

Per scrivere i libri sulle guerre prussiane contro la Danimarca (1884), l'Austria (1866) e la Francia (1870-1871) Fontane si procura le carte dello Stato maggiore o dell'amministrazione forestale. Un giorno visita l'atelier di Heinrich

Walger, noto scultore e costruttore di plastici, per studiare il terreno della schermaglia di Königinhof (29 giugno 1866) su una carta in rilievo e per capire meglio un capitolo della guerra austro-prussiana⁸.

Nel romanzo *Schach von Wuthenow* (*Storia di un ufficiale prussiano*, 1883), un paio di carte speciali, disegnate da esperti militari, sono stese sul tavolo di lavoro del re di Prussia Federico Guglielmo III. Il capitano di cavalleria Schach von Wuthenow entra nel cabinet reale per dar conto di una faccenda privata, incresciosa in un momento politicamente così esplosivo. Le carte militari, che il re sta studiando, riguardano questioni politiche di grande rilevanza. Difatti sono «alcune piante della battaglia di Austerlitz» (Fontane, 1997, p. 130) svoltasi circa sei mesi prima, all'inizio di dicembre del 1805 (fig. 3). Nella cosiddetta “Battaglia dei Tre Imperatori” Napoleone ha trionfato sulle armate unite dello zar Alessandro I e dell'imperatore Francesco I d'Austria anche grazie alle eccellenti carte possedute e alla conoscenza precisa del terreno. Napoleone conosce a memoria ogni campo di battaglia già prima dello scontro. Dopo Austerlitz la situazione della Prussia si aggrava e il governo si vede costretto ad accettare l'alleanza con Napoleone per evitare conflitti militari con le potenze vicine.

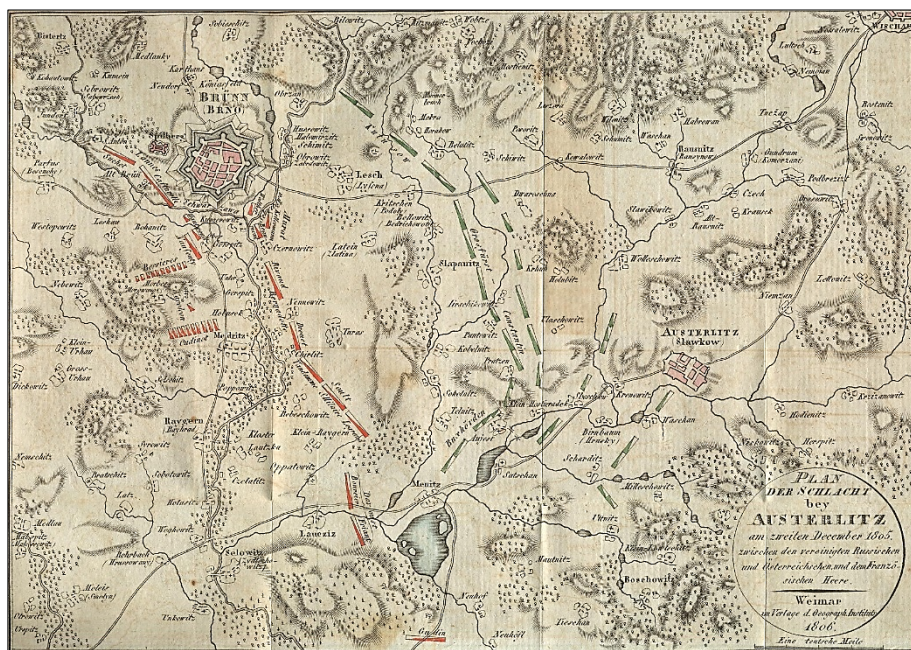


Figura 3. Pianta della Battaglia di Austerlitz, 2 dicembre 1805 (Weimar, 1806; Wikimedia commons)

Federico Guglielmo III e i suoi alti ufficiali sanno di aver guadagnato solo un po' di tempo. La battaglia decisiva incombe. Perciò il re studia accuratamente

⁸ Lettera a Heinrich Walger del 18 gennaio 1868 (cit. da Berbig, 2010, II, p. 1485).

le carte di Austerlitz, come se dai segni colorati e dalle linee del fronte del disegno topografico si potesse leggere il futuro. Ma dalle carte non si può indovinare tutto. Napoleone vince di nuovo, il suo esercito avanza ed entra a Berlino il 27 ottobre del 1806.

Anche Berndt von Vitzewitz, protagonista del romanzo *Vor dem Sturm* (*Prima della tempesta*, 1878), utilizza delle carte speciali. Siamo nell'inverno 1812-1813, sei anni dopo il crollo della Prussia. Nella sua stanza da lavoro che serve da quartier generale della resistenza antifrancese nella regione del Oderbruch «diverse carte della Russia sono fissate con chiodi e supporti collosi ai pannelli della finestra» (Fontane, 2011, I, p. 37). Innumerevoli punti e linee spiegano «che tra Smolensk e Mosca sono stati fatti tanti spostamenti con il giornale in mano» (Ibidem) perché il maggiore a riposo si interessa delle vicende russe con passione. Un divano, una scrivania, il ritratto della contessa defunta e le carte speciali segnano le posizioni principali nella sua stanza. Con alcuni alleati della valle dell'Oder il maggiore intende combattere le truppe francesi respinte dalla Russia e mettere fine al regno di Napoleone in Prussia con una riscossa generalizzata, anche se il re sta esitando perché i trattati lo legano ancora all'imperatore. La riscossa fallirà clamorosamente malgrado le carte precise del maggiore a riposo.

Il vecchio nobile segue minuziosamente tutti i movimenti delle truppe napoleoniche. Per lunghi minuti fissa sulla carta l'itinerario francese (fig. 4). «“Minsk, Smolensk, Bialystok”», ripete, «muovendosi in su e in giù, ancora e ancora» (Fontane, 2011, II, p. 426). Progetta meticolosamente un attacco alla guarnigione francese a Francoforte sull'Oder, azione che dovrebbe essere la fiaccola della riscossa popolare. Sta seduto «alla scrivania sovraccaricata di documenti, davanti a sé il grande foglio di una mappa che, con un regolo e un tiralinee, divide in sezioni» (Fontane, 2011, I, p. 255). La lettura ininterrotta delle carte rende lo sguardo del vecchio maggiore “retinato”, quadrettato come il reticolato dei meridiani e dei paralleli.

La prosa di Fontane ci trasmette questo sguardo: tante descrizioni di paesaggi si leggono nel romanzo come rappresentazioni cartografiche. Il campanile di Hohen-Vietz si erige sulla collina come una «massa grigia, ombrosa nello scintillante cielo di notte» (Ivi, p. 15): un segno cartografico nel paesaggio notturno. L'inverno rigido ha trasformato la natura in uno schizzo indefinito dato che ogni movimento del terreno scompare sotto la bianca distesa. «Tutto è sepolto sotto la neve»: i rilievi, l'alveo dell'Oder praticamente invisibile «se un viale di pini tracciato dalla neve» non marcasse «da rotabile da Francoforte a Küstrin e, contemporaneamente, il corso del fiume. Ad angolo retto verso questa rotabile» entrano le vie traverse che assicurano «la comunicazione tra le rive» portando «nel loro prolungamento da una parte e dall'altra ai paesotti sparpagliati» (Ivi, p. 234). Il lettore potrebbe facilmente fare egli stesso un disegno sulla base di questa sommaria descrizione paesaggistica.



Figura 4. Mappa dell'impero russo con l'itinerario della campagna napoleonica nell'anno 1812, A.K. Johnston 1812-1813. William Blackwood & Sons, Edinburgh & London, 1850

Le carte sono irrinunciabili non solo per i militari, ma anche per i viaggiatori e per l'armata di turisti il cui numero nel corso dell'Ottocento va continuamente crescendo, ma essi ne hanno bisogno in circostanze meno drammatiche. E tuttavia turismo e arte della guerra non sono così estranei, come osserviamo nel giardino dell'albergo "Schneekoppe" nei Monti dei Giganti, in Slesia, dove lo studio della carta lo si fa affettando atteggiamenti di tipo militare: «Tre turisti dal portamento elegante, quasi da uomo di mondo», si danno da fare con «una carta stesa sul tavolo». Uno di loro, «l'uomo della carta», ovviamente tiene il comando e blatera:

«Quindi risaliremo il pendio. Una guida non occorre, intanto abbiamo la carta. Ecco il sentiero – un tratto molto spesso –, tutto è chiaro e preciso. Ti prego, vieni, Agnes, per assicurarti con un'occhiata che tutto è così. Ti prego, Mathilde, vieni anche tu! Non ho voglia sentire poi dei rimproveri o delle accuse sulla mancanza di conoscenza dei sentieri, né che qualcuno si smarrisca o vaghi di qua e di là [...] Alle sei arriveremo a Johannisbad e alle sette e cinque minuti a Trautenau. Là troveremo il treno e a mezzanotte saremo a Praga» (Fontane, 1999, pp. 50s.; figg. 5 e 6).

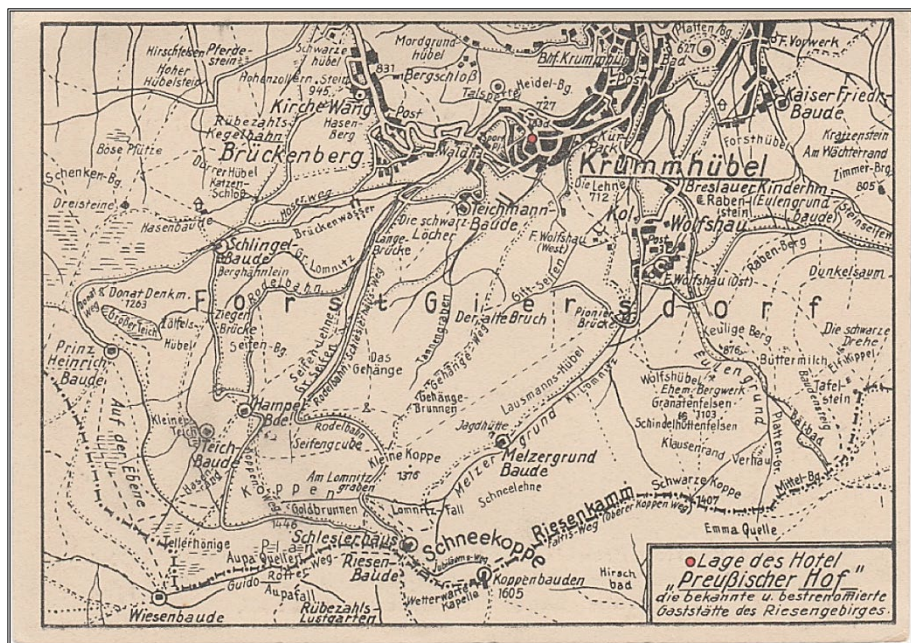


Figura 5. Carta dei dintorni di Krummhübel, edizione dell'Hotel-Pension Preußischer Hof a Krummhuebel, s.a.

«L'uomo della carta» avrebbe fatto meglio a procurarsi una carta di collegamento per informarsi quanto lungo sarebbe ancora stato il percorso dopo la faticosa salita su per il pendio, e poi la discesa fino a Johannesbad e Trautenau, insomma, come minimo altri trenta chilometri. Un altro ospite dell'albergo segue a distanza il dialogo dei turisti con divertimento. Probabilmente sa che la tratta non è fattibile fino alle sei e cinquanta, l'ora della partenza del treno a Trautenau. Le mogli si interessano più della fontana che zampilla nel giardino dell'albergo che della pianificazione del percorso. Del resto sono «stufe di fare in continuazione tali corse. "Ahimè, Mathilde"», si lamenta una di loro prima della marcia, «sai che preferirei restare qui?» (Ivi, p. 52). Come nel caso di Berndt von Vitzewitz e la sua campagna privata contro i francesi, anche con la figura dell'«uomo della carta» Fontane sta ironizzando sulla fiducia assoluta nelle carte. Una carta dà un aiuto per orientarsi nel mondo e nel contempo può essere la causa d'inganni e smarrimenti⁹.

⁹ Troppo vasta la riflessione sulla carta come rappresentazione fedele/infedele della realtà, tema che ha animato il dibattito teorico a scala internazionale dalla seconda metà del Novecento, per poterne qui anche solo accennare.

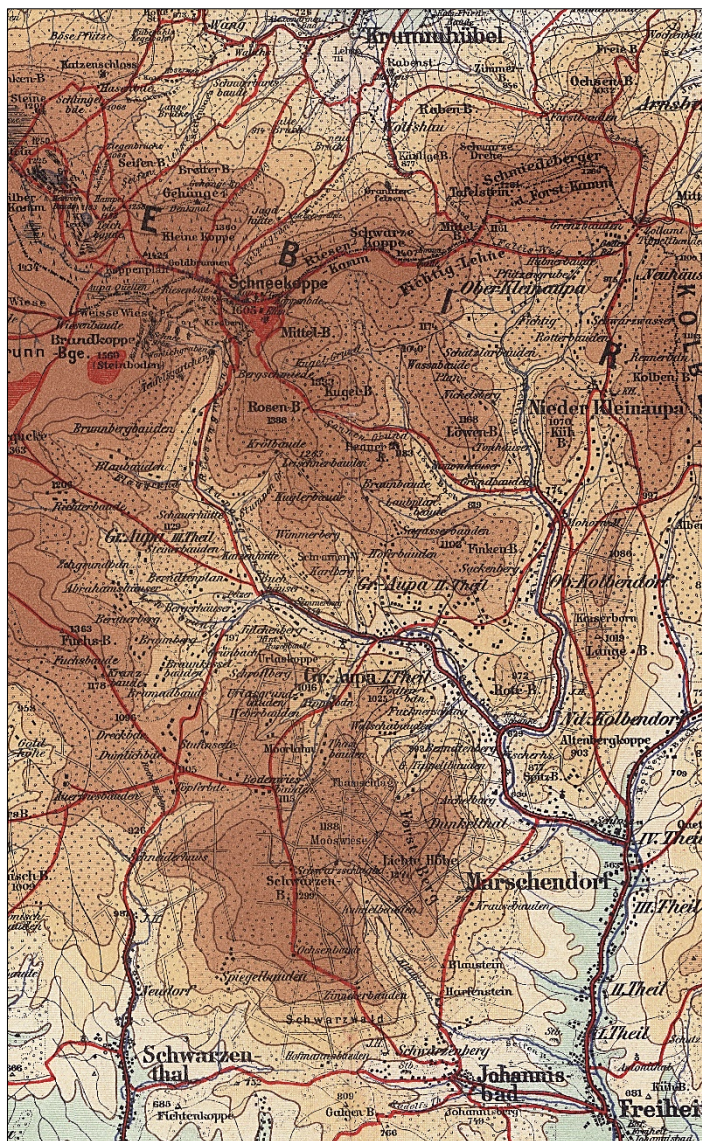


Figura 6. Carta dei Monti dei Giganti (particolare), Alexander Köhler, Dresda, primo Novecento (Universitätsbibliothek, Basel)

Talvolta sono proprio militari in ferie a consultare le carte, per esempio il tenente colonello Pierre von St. Arnaud che ha una «passione per le mappe» (Fontane, 2000, p. 69) come Fontane che ne ha creato la figura. Durante il viaggio in treno studia «una carta delle linee ferroviarie dei dintorni di Berlino, disegnata con tratti spessi» (Ivi, p. 7). È una tavola di tipo nuovo che si è affermata con la crescita della rete ferroviaria (fig. 7). Come quelle stradali è funzionale, svuotata di ogni indicazione concreta sul rilievo o sulle particolarità del terreno; solo le

zone alberate sono marcate con punti scuri. St. Arnaud fa un po' fatica a orientarsi in questa rete astratta, ma quando il treno passa lungo «il margine del giardino zoologico» (Ibidem) di colpo riconosce la somiglianza tra carta e realtà e tutto contento constata: «“Guarda, Cécile, ecco le case degli elefanti”». Si riferisce agli edifici dello zoo di Berlino che risaltano per la foggia asiatica. «“Ah”», risponde la moglie, «tentando di mostrare interesse». Si tratta di una signora elegante e attraente, ma nevrotica e sempre un po' stanca. I coniugi St. Arnaud vanno in villeggiatura con la Società ferroviaria Magdeburg-Halberstadt, infatti nello scompartimento si riconosce la società «dalla tenda con la sigla M.H.E. tessuta nella stoffa», ma una Cécile sfinita non riesce a indovinare «la profondità di questi segni» (Ibidem).



Figura 7. Carta della ferrovia circolare di Berlino, 1885, in *Baedeker Mittel- und Norddeutschland*, Leipzig, 1885

Il percorso porta a Thale nelle montagne dello Harz. Non sappiamo di quante carte ferroviarie disponga il tenente colonello. Ovviamente porta con sé una piccola collezione di piante perché subito dopo l'arrivo a Thale approfondisce la conoscenza del luogo in una mappa della regione per familiarizzare con la zona e per ideare delle gite. E la realtà somiglia sorprendentemente a una mappa. Una carta ferroviaria sembra essere stata incisa nel paesaggio attorno Thale. Seduta su una panchina di pietra sul Lindenberg, la coppia si affaccia su un «paesaggio esteso» come una carta. La pianura è segnata dalle «capanne dei cantonieri e da barriere», si sentono il rumore delle «carrozze sul ponte della Bode» (Ivi, pp. 82 s), poi «il fischio della locomotiva»: già sta passando, «a solo cento passi dal Lindenberg, il treno fumigante» (Ivi, p. 84), come se attraversasse un modello di paesaggio.

In effetti, le trasformazioni del paesaggio avvenute dopo il 1840 erano marcate. I tracciati della ferrovia, i segnali, le bocche delle gallerie, ponti, piloni, stazioni, camini, fabbriche stavano cambiando fondamentalmente il disegno del paesaggio, un processo che dava da pensare anche agli artisti. Adolph Menzel (1815-1905), grande realista tedesco e amico di Fontane, ha colto nei suoi quadri la realtà moderna, le fabbriche e i tagli acuti che la ferrovia ha inciso nella natura (fig. 8). Fontane stesso ha ideato un tipo di paesaggio letterario influenzato dalla tecnica della cartografia e dei modelli tridimensionali. L'attenzione dello scrittore per i piccoli dettagli non significa che il suo realismo tenda a una raffigurazione di ciascuno di essi. I suoi paesaggi rassomigliano più alle carte che a un'ampia e completa descrizione. Fontane punta sui particolari notevoli, non su una copia onnicomprensiva. Con solo pochi dettagli significativi costruisce un'immagine spaziale piena, analogamente alla tecnica della triangolazione cartografica. Egli definisce alcuni punti – strade, case, fiumi, alcuni vicini fra di loro, altri distanti, più a sinistra o più a destra – per concepire uno spazio letterario. La scarsa estetica di un disegno rende la vera poesia e consente una visualizzazione che sollecita la fantasia.



Figura 8. Adolph Menzel (1815-1905): *La ferrovia Berlin-Potsdam* (*Die Berlin-Potsdamer Bahn*), 1847 (Alte Nationalgalerie, Berlin; Wikimedia commons)

Il fascino dei modelli

Nella sua immaginazione, Theodor Fontane ama trasformare le carte in paesaggi: le macchie azzurre in laghi, il fitto tratteggio in un declivio. Analogamente, gli piace guardare i paesaggi reali come carte o rilievi: è il caso dei Müggelberge vicino a Berlino che gli appaiono come un bel lavoro di modellamento. «Danno l'impressione di un *modello* di montagna», scrive nei *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (*Viaggi nella marca di Brandenburgo*),

«come se la natura, con spirito capriccioso, volesse provare se la forma di una montagna primitiva potrebbe esser fabbricata con la sabbia locale. Tutto in miniatura, ma senza dimenticare nulla. Un massiccio, una cresta estesa, una diramazione, un burrone, una cima, un cocuzzolo: tutto collocato davanti alle porte di Berlino come se si trattasse di una carta in rilievo per condurre i giovani all'esterno, nella pianura e mostrare de visu qualcosa sulle formazioni montagnose» (Fontane, 1997b, IV, p. 113).

In questo modo l'autore è capace di configurare plasticamente i luoghi dei suoi romanzi e di orientare più facilmente i lettori. Rilievi e modelli creano in modo giocoso e en miniature un approccio a fenomeni di grande dimensione che solo se rimpiccioliti diventano un'immagine perspicua e maneggevole¹⁰. Un esempio di questa tecnica di modellamento si trova in *Vor dem Sturm* (*Prima della tempesta*, 1878). Nel vasto parco di Hohen-Zieten, nell'Oderbruch, il conte di Drosselstein, dopo il suo Grand Tour nel Sud d'Europa, ha creato nella sabbia della marca di Brandenburgo una zona che, «vista dal tetto piatto del castello, o ancora meglio dal campanile», si presenta «come una grande carta in rilievo, fatta di pietre e terra» (Fontane, 2011, I, p. 176). Si tratta di una «creazione costosa», una Svizzera primitiva in miniatura, cioè la miniatura di una miniatura.

Blocchi di granito ammassati formano una montagna che sembra il Righi e da un lago alimentato da sorgenti invisibili sgorga un torrente che precipita con delle cascate nelle profondità vallive. «Passando nel vero Oderbruch», si apre «nella pianura un delizioso scenario di campi e di prati, con un fiume, i ponti, e un quieto stagno circondato di salici dove dei cigni galleggiano attorno un'isola su cui sorge una casetta in stile giapponese» (Ibidem). Nel parco del conte di Drosselstein la vecchia Confederazione Elvetica sta confinando direttamente con l'Estremo Oriente.

La creazione nel parco di Hohen-Ziesar è più un paesaggio come modello che un modello paesaggistico. Probabilmente l'idea è venuta a Fontane nel parco del Belvedere a Vienna con il suo orto alpino, oppure durante il viaggio in Francia della primavera del 1871, quando nel parco del bizzarro conte Coëtlogon aveva

¹⁰ Il tema dei modelli come “doppi di paesaggio” costruiti a fini strategico-militari, civili (maquettes per la progettazione) o a fini di divertimento ha sollecitato anche recentemente una vasta letteratura.

scoperto un paesaggio miniaturizzato di questo tipo. «Come la casa, così il *parvo* che, in uno spazio non più largo di un pagliaio, ospitava una catena di monti, un lago, due canali, due chiuse e tre fontane a getto. Inclusi una grotta di stalattiti e delle rovine di detriti!» (Fontane, 1973, p. 73).

Ma il modello paesaggistico del conte di Drosselstein non rappresenta esattamente la geografia reale della Svizzera interna: i visitatori, guardando questo modello, posano il loro sguardo sul paesaggio più idealizzato e più famoso dell'epoca, celebrato fin dal Settecento come la culla della libertà. Anche in questo caso vale il consueto schema: orientamento e chiarezza grazie a una rappresentazione che mette in evidenza l'ideale della liberazione in un periodo di lotta contro il dominio napoleonico.

La Svizzera tradizionale del parco di Hohen-Ziesar fa subito pensare al dramma *Wilhelm Tell* (*Guglielmo Tell*, 1804) di Friedrich Schiller e al mito della Repubblica Elvetica, rinnovato dal dramma schilleriano. «Un'alta riva rocciosa del Lago di Lucerna», leggiamo nella descrizione della scena iniziale del primo atto.

«Il lago forma una baia nel terreno, una baita non lontana dalla riva, un ragazzo pescatore passa sulla sua barca. Al di sopra del lago si vedono i pascoli verdi, i paesetti e le fattorie di Schwyz nella luminosa luce di sole. Prima che si apra il sipario si sente il Kuhreihen¹¹ e lo scampanio delle mandrie di mucche» (Schiller, 2000, p. 5).

Non è un caso che nel vicino castello di Guse (in *Vor dem Sturm*), dove il conte di Drosselstein è ospite consueto, la contessa Amelie von Pudagla organizza una serata con opera teatrale: *Wilhelm Tell* – non quello di Schiller, ma una versione dell'autore francese Antoine-Marie Lemierre –. La decorazione del piccolo palco fa vedere «montagne e un lago, un corno alpino» che suona mentre si sentono «i campanacci di una mandria» (Fontane, 2011, I, p. 349). La somiglianza di questa descrizione con le didascalie sceniche di Schiller non è certamente un caso. Comunque Fontane non è un esponente dei grandi ideali come lo è Schiller. La Svizzera ideale del parco di Hohen-Ziesar e il palco del piccolo teatro della contessa Amelie oscillano tra ideale puro e realtà incerta, tra natura imponente e idillica, tra sublime e comico.

Il comico prevale nel bricolage del defunto maestro tintore Hulen che ha lasciato diversi modelli di cartone nella sua abitazione a Berlino (ancora in *Vor dem Sturm*). Le sue opere magistrali sono, «tranne un teatro aperto con molte figure» che rappresenta la scena dell'accampamento nei *Masnaderi* di Schiller, «un tempio dorico e la cattedrale di Strasburgo, alto quattro piedi e mezzo, con tutte le aperture schermate con la carta rosa», così che l'edificio rosseggia «fino alla punta del campanile, a mezzo di piccole lampadine a olio» (Ivi, II, p. 45; fig. 9). Il tempio antico, la cattedrale e il teatro di Schiller mostrano le aspirazioni culturali di un piccolo borghese che nelle copie in miniature ha collocato nel suo

¹¹ Kuhreihen: canto degli alpigiani.

appartamento tre esempi di vette culturali della storia. L'effetto comico deriva dall'estremo rimpicciolimento dei particolari più significativi. Il tintore Hulen è ingrandito riducendo alla scala di miniatura, quasi di giocattolo, alcune manifestazioni della cultura alta dell'umanità.

Da ragazzo Theodor Fontane amava costruire cattedrali in cartone e attrezzare il suo esercito con armi e fortezze. Nella costruzione di modelli, cui si applica con passione, investe buona parte del tempo libero e delle modeste risorse economiche. Questa attività gli dà il piacere della creazione, della conoscenza e anche un senso di potere. In fondo anche l'arte narrativa è affine alla tecnica del modellare. Un narratore realistico come Fontane racconta in modo che i lettori siano messi in grado di procurarsi un modello mentale della trama e delle figure finte.



Figura 9. Modello in cartone di un tempio greco, copia (Gallimard Jeunesse)

Dai presepi ai diorami

Agli inizi dei teatri en miniature stavano i presepi con i pascoli, pastori, le pecore, capanne e, nel centro, la sacra famiglia. Un ulteriore sviluppo di questo tipo di rappresentazione furono le vetrinette delle fiere, cioè scatole o cassette con buchi tondi per guardare dentro di esse palazzi, paesaggi o scene di vita. Il giovane Fontane è affascinato da queste “scatole” dentro le quali può studiare «gli eventi storici degli anni Venti: la lotta per la libertà del popolo greco insieme alla successiva guerra russo-turca». Egli scrive che osserva attentamente «i fogli illustrati ingranditi della ditta Kühn, abbelliti dell'arte dell'illuminazione». E spiega:

«Tutte queste immagini folgoranti delle vetrinette, sempre tenute sul giallo e sul rosso e solo eccezionalmente (se si trattava di russi, sul verde)¹², malgrado la loro rozzezza e trivialità, o forse proprio per queste, sortivano in me l'effetto voluto: si imprimevano nella mia mente in modo tale che credo di aver imparato sulle persone, sulle battaglie e sulle imprese eroiche di quell'epoca molto di più della maggioranza dei miei contemporanei. Brulotti greci che incendiarono la flotta turca, il bombardamento di Giannina (con in primo piano la bomba che scoppia), Marco Bozzaris a Missolongi, l'ingresso del generale Diebitsch Sabalkanski ad Adrianopoli, la battaglia presso Navarino: ho ancora tutto questo davanti agli occhi con la chiarezza del presente, e non mi rammarico di aver ricevuto i miei primi insegnamenti da una vetrinetta» (Fontane, 1973, p. 109)¹³.

Le vetrinette delle fiere sono state la vera scuola del giovane Fontane, perché sul piccolo palcoscenico al loro interno vanno in scena delle storie miniaturizzate e topograficamente ordinate che consentono al ragazzo di tenere bene in mente gli eventi del suo tempo.

Dalle elementari vetrinette delle fiere si sviluppano nel corso dell'Ottocento diorami complessi raffiguranti ambienti naturali, habitat di animali, l'impianto di una miniera, rappresentazioni di battaglie e molto altro.

La realizzazione dei diorami moderni sembra derivare dai presepi tradizionali: lo si deduce dal fatto che i diorami venivano presentati in particolare nel periodo natalizio. Si tratta di spettacoli per un grande pubblico.

Attorno al Natale dell'anno 1812 molti visitatori affluiscono in una grande sala a Berlino per vedere il diorama di cui tutti parlano. Tra di loro si trova la vedova Hulen che ne racconta in una lettera al suo inquilino, il nobile Lewin von Vitzewitz: «Teri l'altro sono andata al Bölk'sche Saal per guardare *L'incendio di Mosca*. Dio, come tutto crollava! Temevo che anche noi tutti saremmo stati investiti dal fuoco» (Fontane, 2011, II, p. 297; fig. 10). La lettera della vedova Hulen restituisce la scena apocalittica nel buio della sala nella Französischen Straße di Berlino dove era stato allestito il "Teatro meccanico" del pittore e impresario teatrale Wilhelm Gropius (1793-1870)¹⁴. L'impresario chiama la

¹² I colori si riferiscono alle divise militari.

¹³ A Neuruppin il giovanissimo Fontane giocava con un figlio della famiglia Kühn, quindi conosceva bene i famosi *Neuruppiner Bilderbogen* della ditta Kühn. Inoltre c'erano a Neuruppin altre stamperie che producevano fogli illustrati (Oehmigke & Riemschneider, F. W. Bergemann) e nell'intera Germania numerose fabbriche di questo tipo: la Rennersche Offizin a Norimberga, la casa editrice Braun & Schneider con i *Münchener Bilderbogen* o le *Kunstanstalten May* a Francoforte sul Meno e a Dresda. L'officina di Kühn però era la più grande e più importante fin dal Settecento, e con i progressi ottocenteschi della tipografia era in grado di aumentare velocemente il numero e la tiratura dei fogli colorati formato in-folio (Kohlmann, 1981, pp. 14-16). Nell'Ottocento la ditta di Neuruppin vendeva circa 10.000 numeri diversi, grosso modo un nuovo motivo ogni tre giorni con tirature tra 10.000 e 50.000 esemplari (Zaepernick, 1972, p. 55, ann. 26) distribuiti in tutta la Germania e all'estero.

¹⁴ Al centro dello spettacolo c'è un diorama di Karl Friedrich Schinkel (178-1841) che ha dipinto all'incirca quaranta immagini trasparenti di grande formato e di illusionismo fantastico, per

rappresentazione *Brano per il Natale*, titolo che però con la festa di Natale condivide solamente il fascino della luce e del fuoco. A fine settembre del 1812 erano arrivate a Berlino le prime notizie dell'incendio di Mosca: ritirandosi, le stesse truppe russe avrebbero dato fuoco alla città per impedire ai francesi di riorganizzarvisi.



Figura 10. Karl Friedrich Schinkel, *L'incendio di Mosca*, 1812. Pittura trasparente di grande formato. In Günter de Bruyn, *Die Zeit der schweren Not. Schicksale aus dem Kulturleben Berlins 1807 bis 1815* (Frankfurt a. M., 2010, p. 143)

Gropius e il suo bravo artista Schinkel hanno fiuto per un grande successo e sanno reagire prontamente alla situazione. Siccome durante l'occupazione napoleonica Schinkel ha dovuto tenersi a galla con lavori occasionali, dispone già di un'ampia veduta di Mosca e quindi è possibile terminare il grande diorama per il Natale del 1812 e trionfare su tutti gli altri spettacoli natalizi come i diorami tradizionali esposti nelle vetrine di pasticcerie o legatorie.

esempio il Vesuvio al chiaro di Luna, un panorama di Palermo, le piramidi del Cairo e le sette meraviglie del mondo. Fontane scrisse di quest'ultima opera in *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (*Viaggi nella marca di Brandeburgo*): «Meritano una menzione particolare prima di tutto i “Sette prodigi del mondo antico”, dipinti nel 1812 per il piccolo teatro di Gropius. Essi offrivano all'artista l'opportunità ambita di dare buona prova delle proprie ottime capacità pittoriche oltre che della propria bravura come architetto» (Fontane, 1997b, I, p. 111). De *L'incendio di Mosca* di Karl Friedrich Schinkels ci è rimasto, come di altri diorami dell'artista, solamente il bozzetto.

Per quattro soldi il pubblico può entrare nel famoso “Teatro meccanico”, attrezzato di fuochi artificiali, specchi, percussioni e figure meccaniche. Un recensore delle *Berliner Nachrichten* si dichiara avvinto dallo spettacolo:

«A sinistra si vede il Cremlino con le sue torri in varie forme, davanti la Moscovia con il suo bel ponte posato su una serie di archi e, di là, la città estesa in un mare di fiamme. L'effetto del fuoco è eccellente, e quasi più belle ancora sono le masse delle nuvole di fumo con i riflessi delle fiamme! L'incendio infuria nella parte della città più distante dagli spettatori... Sul ponte gli uomini ondeggiano (piccole figure mobili) avanti e indietro in un grande brulichio, e per sollecitare ancora di più l'immaginazione si sentono a turno i colpi dei cannoni degli uni e degli altri contendenti, mentre la musica del pianoforte rulla e borbotta come le fiamme» (Zadow, 2003, pp. 51 s.).

La veemenza dello spettacolo con luci e fuochi guizza anche nel breve rapporto della vedova Hulen. Nella calca del pubblico eccitato ci si sente come se nel teatro tutti dovessero bruciare. Il formato gigantesco – l'immagine trasparente misura quattro metri in altezza e sette in larghezza –, la confusione di luci e colori, di fiamme, fumo, figure in movimento, di musica e chiasso generano una sensazione scioccante, paragonabile agli effetti di un film di guerra moderno come *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola o *The Hurt Locker* di Kathryn Bigelow.

I panorami

Nell'Ottocento le forme di visualizzazione artificiale spettacolare definiti “panorami” danno agli appassionati di immagini quello che il cinema o i giochi in 3-D offrono agli spettatori di oggi: un'esperienza plastica avvolgente, mai provata prima¹⁵. Entrando nell'edificio a pianta circolare e salendo sulla piattaforma, di colpo il pubblico è trasportato in un paesaggio cinese, nel brulichio di una metropoli, sulla vetta della Righi o nel mezzo di una carovana che dalla Mecca arriva al Cairo. Queste avventure visive fanno talmente effetto che il nuovo mezzo diventa uno spettacolo popolare, a basso prezzo. «“Nerone suonava e cantava guardando Roma in fiamme”», racconta Eberhard von Poggenpuhl alla sorella Albertine all'inizio dell'anno 1888 nel romanzo *Die Poggenpuhl* del 1896 (*I Poggenpubls*). «“Ora è la volta di un panorama, entrata solo cinquanta centesimi. Figurati, tutto è diventato talmente economico”» (Fontane, 2006, p. 72). Eberhard von Poggenpuhl si riferisce al popolare panorama *L'incendio di Roma sotto l'imperatore Nerone* dei pittori Max e Georg Koch allestito

¹⁵ Sul tema della visualizzazione nei secoli di età moderna e contemporanea esiste una vasta letteratura anche di lingua non tedesca (fonte principale del mio lavoro); ci limitiamo a ricordare alcune opere significative: Bordini (1984); Brunetta (1997); Dubbini (1994); Briffaud (1997); Bruno (2002); Besse (2003).

nell'area delle esposizioni di Berlino dopo che il precedente, il panorama di Pergamon, per ironia del destino era bruciato a causa delle nuove lampade ad arco. *L'incendio di Roma* mette in scena una tematica molto di moda nell'ultimo quarto dell'Ottocento, nei romanzi come a teatro¹⁶ (fig. 11).



Figura 11. *Panorama dell'incendio di Roma sotto l'imperatore Nerone*. Illustrazione da un disegno di Georg Koch. Berlin 1890. Dépliant in August Schmidt, *Führer durch das Panorama des Brandes von Rom unter dem Kaiser Nero*, Berlin, 1890 (foto: Blog di Heinz-Werner Lawo, Berlin)

Dopo che il nuovo medium visivo viene brevettato (1787), sono soprattutto i panorami di paesaggio e di città a diventare popolari. I primi grandi successi li riscuotono le raffigurazioni di Edimburgo e di Londra. Più avanti vengono privilegiati gli eventi militari e le attualità politiche.

A proposito di eventi militari, il panorama dipinto della battaglia di Rezonville che, esposto a Berlino, fa parlare molto di sé, riguarda l'evento saliente della guerra franco-prussiana del 1870-1871. Fontane riconosce la superiorità in questo campo dei pittori francesi Edouard Detaille (1848-1912) e Alphonse de Neuville (1836-1885). In proposito annota: «Allorché si tratta di arte, noi ci “sgonfiamo”; i francesi sono più raffinati, persino nel fare ammutinamenti e barricate»¹⁷. I due artisti dispongono di tutti i mezzi per realizzare un insieme ben documentato e allo stesso tempo molto attraente per le masse.

Edouard Detaille gode fin da giovane di grande prestigio, tanto che Marcel Proust, anni dopo, gli dà uno spazio nella sua *Ricerca* quando, nel salone della principessa de Guermantes, Detaille ammira la linea della nuca di Madame de Villemur (Karpeles, 2010, pp. 194 s).

Detaille aveva partecipato personalmente alla guerra franco-prussiana, non nelle truppe di prima linea bensì come ricognitore e disegnatore al servizio dello Stato Maggiore francese. Dopo la guerra era ritornato insieme al collega Alphonse de Neuville sui campi di battaglia per ricostruire minuziosamente gli eventi del 16 agosto 1870. Il processo di realizzazione del panorama di Rezonville è ben documentato e ci offre un bell'esempio della complessità della produzione di questo genere di dispositivi (cfr. Humbert, 1979.)

Detaille sceglie sul terreno il sito ideale per il panorama progettato, fotografa il giro di orizzonte nella sua completezza, studia protocolli e carte,

¹⁶ Sul panorama *L'incendio di Roma* cfr. Oettermann (1980, pp. 203 s; <https://maxfriedrichkoch.blogspot.com/2015/08/august-schmidt-fuhrer-durch-das.html>, 12.2.2020).

¹⁷ Lettera del 9 luglio 1893 alla figlia Martha Fontane (in Fontane, 1976, IV, p. 266).

interroga testimoni ed esegue una serie di schizzi con scorci paesaggistici e gruppi di soldati: a questo scopo l'esercito mette a sua disposizione un'ampia collezione di divise e oggetti militari.

Nel 1883 i due artisti trasformano tutti i materiali raccolti in un bozzetto della raffigurazione circolare in scala 1 a 10. In un immenso atelier il bozzetto fotografato è proiettato su una tela di 2.000 metri quadrati; gli assistenti delineano i contorni, elaborano il cielo e il paesaggio e dispongono le figure in una rete quadrettata. A gran voce Detaille dirige i lavori dall'alto di una piattaforma la cui posizione corrisponde a quella che sarebbe poi stata occupata dal pubblico (fig. 12). La rappresentazione di tutte le figure umane e animali è lasciata ai due pittori.

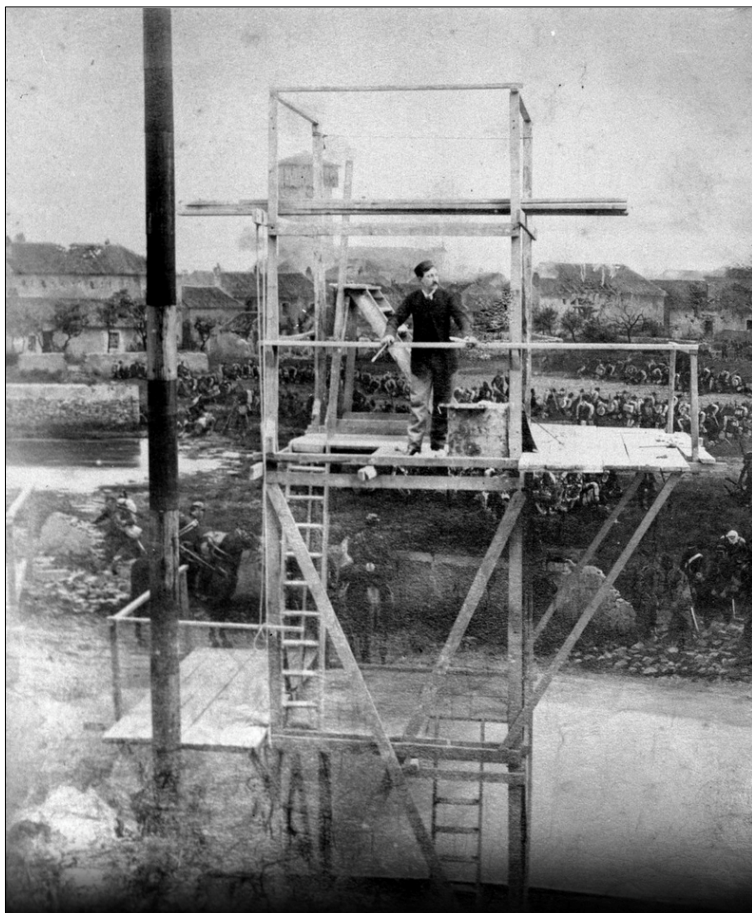


Figura 12. Jean-Baptiste Edouard Detaille, pittore del panorama della Bataille de Rezonville, sulla piattaforma dell'atelier, foto del 1883 (Collections Roger-Viollet)

La produzione di un panorama è un lavoro paragonabile a quello che fa oggi il regista cinematografico.

Realizzare una sintesi dei tantissimi episodi verificatisi tutti insieme nel corso della battaglia di Rezonville è la vera sfida dei due artisti francesi. Detaille sceglie il momento in cui rappresentare la battaglia: sono le sette della sera, non ci sono più azioni violente, la brutalità del combattimento è restituita soltanto attraverso gli animali e i corpi umani disseminati sul terreno. Detaille e de Neuville si sono contenuti per non rovinare l'effetto del panorama nel suo complesso. «Un'impressione, che non si potrà mai rendere è quella dei cadaveri mutilati, dei feriti senza braccia e senza gambe come se fosse un museo di anatomia» dichiara Detaille (*L'Art*, 1875, II, cit. in Humbert, 1979, p. 8). Vuole raffigurare un campo di battaglia «senza pose convenzionali, senza una composizione forzata e senza le mancanze di somiglianza che il pubblico accoglie fin troppo in buona fede (*Dans l'atelier d'Edouard Detaille*, in *Figaro illustré*, 96, marzo 1898, cit. in Humbert, 1979, p. 13). I due pittori francesi riescono a realizzare un panorama di guerra che perfino il pubblico del “nemico mortale” della Germania può accettare e ammirare. Gli osservatori sulla piattaforma nel *National-Panorama* a Berlino che si trovano in mezzo a un paesaggio serale non si sentono provocati da immagini propagandistiche. Non è facile decifrare l'intreccio complicato degli avvenimenti, anche perché i pittori raffigurano un arco reale di circa 220° nel cerchio panoramico di 360° al fine di concentrare le azioni belliche nel paesaggio che diventava il vero protagonista¹⁸.

Fontane dà conto delle complicate azioni di guerra attraverso i personaggi del romanzo, Leo e Manon. Leo le racconta stando sulla piattaforma del panorama. Come i veri visitatori – simili agli spettatori di oggi che si svagano guardando un film drammatico sulla prima guerra mondiale – essi vogliono semplicemente divertirsi. Nel 1888 la guerra franco-tedesca è diventata un ricordo, spesso rievocato dalle masse con manifestazioni, feste e fuochi artificiali. Si parla delle vittorie e dell'eroismo, non dei massacri e dei morti. Nel caso di Leo e Manon questa rimozione della brutta realtà di soli venti anni prima è molto sorprendente dato che hanno perso il loro padre nella battaglia di St. Privat, il 18 agosto 1870, solo due giorni dopo Rezonville. Ma non ci pensano. Non sono venuti per piangere il padre morto.

La visita ingenua di Leo e Manon al panorama di Rezonville ha un effetto scioccante sui lettori consapevoli e l'episodio dà prova della straordinaria cifra letteraria di Theodor Fontane che si astiene da osservazioni moraleggianti e, quasi senza parole, apre un abisso narrativo.

Effi Briest, la più famosa eroina di Fontane (*Effi Briest*, 1896), potrebbe cercare il defunto maggiore Poggenpuhl nella massa dei soldati combattenti sulla tela illimitata di un altro panorama. Tornando dal viaggio di nozze in Italia, Effi

¹⁸ Sulle battaglie intorno a Metz cfr. *Bataille de Rezonville. Récit de la bataille*, Paris, 1887; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k130688j/f1.image.r=.langFR>, 20.2.2020; <http://mlt1870.chez-alice.fr/bataille.htm> 20.2.2020. Anche Wachter (1873); Ganschow (2009).

e suo marito Geert von Innstetten approfittano di una sosta di qualche ora a Berlino per visitare il panorama della battaglia di St. Privat (o Gravelotte) (Fontane, 1998, p. 48)¹⁹. Anche Innstetten è un ufficiale, decorato nella guerra franco-tedesca con la Croce di Ferro, e ora sta facendo carriera politica nell'orbita del cancelliere Bismarck. Per la giovane sposa, quasi una ragazzina, la visita al panorama diventa una specie di iniziazione nel mondo dei maschi e della guerra. Il 18 agosto 1870 è una giornata particolarmente sanguinosa, tutto il giorno un tiramolla di attacchi e contrattacchi senza soluzione e poi la sera l'assalto finale delle truppe prussiane che perdono ottomila soldati in pochissimo tempo.

In questo caso l'autore non indugia sulla descrizione del panorama perché tutti lo conoscono. Invece, anche in questo caso fa partecipare una giovane donna e un ufficiale in grado di informarla sui fatti militari. Non sappiamo dal romanzo quali informazioni Geert dia a Effi, ma sappiamo dal resoconto reale di un giornalista su quali scene la giovane Effi si sta affacciando: su una enorme carneficina che, nello spettacolo del romanzo ha l'effetto di un attacco contro gli spettatori. Mentre il panorama di Rezonville coglie i momenti che seguono allo scontro ed enfatizza il potere impassibile del paesaggio, il panorama che Effi sta guardando rappresenta le azioni violente in modo ravvicinato e dettagliato. Del panorama, dipinto di Emil Hünten (1827-1902) e da Wilhelm Simmler (1840-1923), è rimasta solo un'illustrazione in una rivista per famiglie (fig. 13).



Figura 13. Emil Hünten e Wilhelm Simmler, *Nel National-Panorama a Berlino*. Litografia, 1881. Illustrazione in *Dabeim*, 1881

¹⁹ Per i dettagli del panorama cfr. Oettermann (1980, pp. 41 s. e pp. 189 sgg.), von Plessen (1993, pp. 12-19), Weidauer (1996, p. 17).

Entrambe le visite ai panorami di guerra, quello di Rezonville e quello di St. Privat, che servono a Fontane per delineare, senza dilungarsi in articolate descrizioni, i caratteri e le problematiche dei protagonisti dei romanzi, consentono di puntare l'attenzione, ugualmente con poche parole, su eventi storici della Germania nascente.

Diverso il mondo descritto attraverso il panorama che compare in un altro romanzo (*Der Stechlin*, 1898) la cui protagonista Hedwig, una domestica ventiquattrenne, racconta con entusiasmo la sua visita al «panorama della marina dove si può vedere come tutto è» (Fontane, 2001, p. 171). Questa espressione ingenua è più precisa di quanto si creda, infatti i panorami offrono una visione complessiva, fanno vedere «come tutto è»: in questo caso l'arrivo dei passeggeri di un immenso transatlantico nel porto di New York. Stando sul ponte di prima classe del piroscafo Lahn dell'azienda Lloyd, la viaggiatrice può ammirare lo skyline della città (fig. 14).

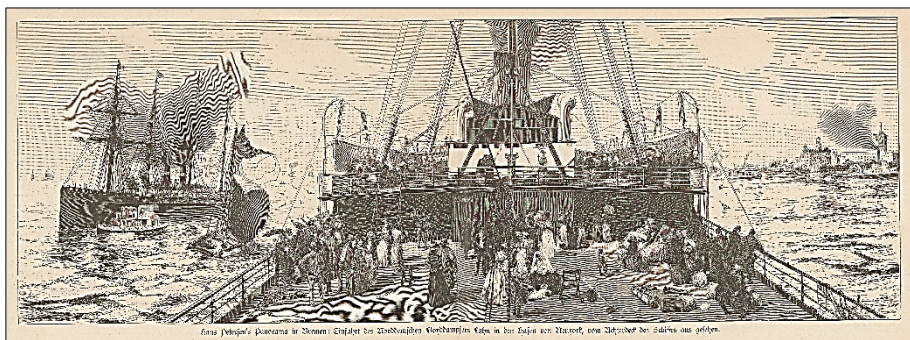


Figura 14. *Il Marinepanorama a Berlino*. Illustrazione da *Illustrierte Zeitung*, 11 ottobre 1890, p. 386 (Zentralbibliothek Zürich)

Il *Marine-Panorama* esposto presso il Lehrter Bahnhof è esemplare di un centro di divertimento di fine Ottocento²⁰. Nell'edificio che lo ospita si trovavano, oltre la grande rotonda per il panorama, le cabine e i saloni di un transatlantico, le sale per i diorami, una caffetteria, un ristorante con giardino. Per questo panorama il giornalista Ludwig Pietsch, redattore d'arte nella *Vossische Zeitung*, ci ha lasciato un'ampia descrizione che ci permette di seguire la gita di Hedwig nel Nuovo Mondo.

Appena entrata, sta salendo «una vera e larga scala cabina, gli spigoli dei gradini pericolosi guarniti di lamiera d'ottone liscia, la ringhiera in ferro battuto dorato»; in alto la giovane donna trova un'antisala e, dietro, uno «splendido salone di bellezza e, separate da un corridoio circolare, le cabine, le dispense, i bagni ed i gabinetti del piroscafo». Oggi Hedwig non deve affaticarsi nelle dispense o nella lavanderia dei suoi padroni, va a spasso come una signora benestante e posa lo

²⁰ Per le informazioni sul *Marine-Panorama* cfr. Oettermann (1980, pp. 212 sgg.), Weidauer, (1996, pp. 32 sgg.).

sguardo «sulla sala da pranzo, ubicata più in basso» e sulle tavole «completamente apparecchiate con servizi d'argento, porcellana e cristallo». Tutto è autentico: il salone, la sala da pranzo, il servizio, la grande scala, poiché tutti questi arredi verranno installati in un piroscampo di lusso reale, dopo che la mostra del panorama sarà terminata. Dovunque Hedwig si confronta con il potere di oggetti preziosi, con intagli dorati, con pitture sontuose, con mobili pregiati. Il modello è come un luogo praticabile. Dopo aver dato un'occhiata alla cabina del capitano, Hedwig si diverte nel corridoio a ferro di cavallo, guardando tra gli oblò, ma non sul mare, piuttosto su diorami che le fanno ammirare «le più famose bellezze naturali e attrazioni delle città degli Stati Uniti», cioè le vedute più importanti dell'America. Anche da questi diorami Hedwig ricava la sua impressione di «come tutto è» nel Nuovo Mondo. Due scale strette «a sinistra e a destra salgono sul ponte del passeggio». Qui la vista è travolgente, lo spettatore può godere l'impressione «di trovarsi veramente sul ponte di un piroscampo simile che proprio in quel momento sta entrando nell'enorme bacino del porto di New York», racconta Pietsch. «L'intero ponte posteriore, coperto di un largo tetto a ombrello, mosso nel vento, è lavorato plasticamente fino alla poppa». Il tetto a ombrello, i seggiolini, gli alberi, le corde, i salvagenti, la catena dell'ancora – tutto e vero: non sono quinte, non sono oggetti di scena. È più di un'illusione, sono pezzi di realtà inserite in un'illusione integrale. Davanti agli occhi di Hedwig

«la parte centrale ed anteriore del mezzo si sta spingendo profondamente nell'immagine, animata dai passeggeri e dagli ufficiali della nave; e le ciminiere del piroscampo si ergono fumose nell'aria trasparente di una bella giornata d'autunno» (citato in Pietsch, 1893, passim).

Tutt'attorno: la baia del porto. Hedwig vede

«ergersi l'immensa statua della libertà, un regalo della Repubblica francese all'Unione americana. [...] E là, in un'altezza vertiginosa sul East-River, si tende il colossale ponte sospeso da New York fino alla sua città vicina. Come una luminosa fantasmagoria fantastica sta oscillando nell'aria soleggiata, lì su in alto sopra il fumo biancastro dei piroscampi che coprono l'acqua. A sinistra stanno sveltando rossi e bianchi gli edifici giganteschi sopra il mare di case di New York» (Ibidem).

Con queste parole esaltate Ludwig Pietsch ci dà un'impressione di quello che Hedwig vede per solo un marco.

Hans von Petersen (1850-1914)²¹, il pittore di questo panorama marino-urbano, ha viaggiato per mare in Africa e Asia e ha riportato un tesoro di schizzi, quando assume l'incarico per il panorama del porto di New York. Per darne

²¹ Per informazioni su Petersen cfr. *Hans von Petersen - Ein Marinemaler in Bayern*. Museum Fürstenfeldbruck, https://www.museumffb.de/ffb-museum/web.nsf/%20id/li_fdis9tscgy.html?Open&highlight=von%20Petersen, 20.2.2020).

un'impressione precisa, si è trattenuto abbastanza a lungo sul posto. A Monaco ha trovato l'atelier adatto per realizzare il dipinto con le dimensioni di 15x120 metri. Ha approfittato dell'entusiasmo suscitato in quegli anni dal riarmo della marina militare dell'imperatore Guglielmo II. Il panorama di Peterson, che è un grande successo, permette alla domestica Hedwig di guadagnare un'impressione precisa, seppure illusoria, del porto di New York e di superare per un pomeriggio le barriere sociali, entrando in una visione onnicomprensiva del Nuovo Mondo.

Epilogo

Dal 1872 e fino alla morte (settembre 1896) Theodor Fontane vive con la moglie nella Potsdamer Straße 134c, terzo piano, a sinistra. Nel "legendario" studio, lo scrittore custodisce diversi oggetti che testimoniano il suo interesse per la cartografia.



Figura 15. *Theodor Fontane alla scrivania*, 1896. Foto di Zander & Labisch (Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam)

Sopra l'armadio dei libri, accanto alla finestra, si riconosce una mappa colorata della Francia che è servita all'autore quando lavorava ai volumi sulla guerra franco-prussiana del 1870-1871, un lavoro costato anni fra ricerche e stesura. La Francia non è solo l'avversario della Prussia nelle guerre

d'unificazione, è anche la patria degli antenati di Fontane, rifugiati ugonotti immigrati dalla Linguadoca in Prussia nel 1694.

Nella foto del 1896, fatta per un ritratto letterario dell'autore nella *Berliner Illustrierte Zeitung* (fig. 15), si vede, appesa alla porta che apre sulla sala da pranzo, una carta indecifrabile a causa dei riflessi della luce fosforica della macchina fotografica. Si tratta della mappa di un distretto della marca di Brandenburgo che l'autore usa per la vasta opera (sette volumi) sul territorio natale. E sull'elegante trumeau per gli abiti è appoggiato un globo realizzato dal suocero Karl Wilhelm Kummer che gestiva una fabbricazione famosa di carte e globi. La presenza di un globo è significativa in quanto Fontane si interessa regolarmente agli avvenimenti di tutto il mondo, per esempio le rivoluzioni anticoloniali in Asia e Africa²².

Il suo senso del globale è espresso metaforicamente in un particolare dell'ultimo romanzo *Der Stechlin*, il cui titolo si riferisce sia al protagonista che al luogo. Il lago di Stechlin ha una particolarità degna di nota. Una vecchia leggenda racconta che queste acque quiete a volte si mettono a ribollire.

«Questo succede se lontano nel mondo, in Islanda come a Giava, la terra comincia a tremare e brontolare o magari una pioggia di cenere dei vulcani hawaiani viene portata lontano nei mari del Sud. Allora anche *qui* il lago si agita, e un getto d'acqua schizza in alto e ricasca nelle profondità. Questo lo sanno tutti coloro che abitano attorno allo Stechlin, e se ne parlano, aggiungono: “Quello del getto è un fenomeno piccolo, quasi quotidiano; ma se lontano accade qualcosa di grande, come cento anni fa a Lisbona, le acque non solo gorgogliano e sgorgano vorticosamente, poi, invece di un getto si alza in volo un gallo rosso che lancia il suo chicchirichì nel paese”» (Fontane, 2001, p. 5).

Il piccolo lago provinciale di Stechlin funziona come un medium telematico, sta sempre collegato con tutto il globo. Questa storiella è la sintesi della visione del mondo di Theodor Fontane che nella sua letteratura tende ad associare i poli estremi, il piccolo e il grande, il vicino e il lontano, il locale e il globale.

²² Per la decifrazione della foto cfr. Möller (2019), Seiler (2019).

BIBLIOGRAFIA

- Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck, 2003 (*Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, 2015).
- Roland Berbig, *Theodor Fontane Chronik*, Berlin, Walter de Gruyter Verlag, 2010, V voll.
- Jean-Marc Besse, *Cartographie et pensée visuelle. Réflexion sur la schématisation graphique*, in Isabelle Laboulais (dir.), *Les usages des cartes (XVIIe-XIXe siècle): Pour une approche pragmatique des productions cartographiques*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008, pp. 19-32.
- Id., *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.
- Silvia Bordini, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2006.
- Serge Briffaud, *Le panorama. Naissance d'un paysage idéal (XVIIe-XIXe siècles)*, in *Evolution et représentation du paysage de 1750 à nos jours*, Montbrison, Editions Ville de Montbrison, 1997, pp. 459-472.
- Gian Pietro Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*, Venezia, Marsilio, 1997.
- Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni*, in *Viaggio fra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Bernard Comment, *Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst*, Berlin, Nicolai, 2000.
- Renzo Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994.
- Theodor Fontane, *Aus den Tagen der Okkupation. Eine Osterreise durch Nordfrankreich und Elsass-Lothringen 1871*, in *Sämtliche Werke*, a cura di Walter Keitel, 3, Abteilung, *Autobiographisches*, München, Hanser-Verlag, 1973, IV voll., pp. 694-1025.
- Id., *Briefe*, München, Hanser-Verlag, 1976, IV voll.
- Id., *Cécile*, a cura di Christine Hehle e Hans-Joachim Funke, Berlin, Aufbau-Verlag, 2000.
- Id., *Der Stechlin*, a cura di Klaus-Peter Möller, Berlin, Aufbau-Verlag, 2001 (*Lo Stechlin*, in *Romanzi*, a cura di Giuliano Baioni, Milano, I Meridiani Mondadori, 2003).
- Id., *Die Poggenpühls*, a cura di Gabriele Radecke, Berlin, Aufbau-Verlag, 2006.
- Id., *Effi Briest*, a cura di Christine Hehle, Berlin, Aufbau-Verlag, 1998.
- Id., *Meine Kinderjahre. Autobiographischer Roman*, in *Sämtliche Werke*, a cura di Walter Keitel, 3, Abteilung, *Autobiographisches*, München, Hanser-Verlag, 1973, IV voll., pp. 9-177.
- Id., *Quitt*, a cura di Christina Brieger, Berlin, Aufbau-Verlag, 1999.
- Id., *Schach von Wutbenow*, a cura di Katrin Seebacher, Berlin, Aufbau-Verlag, 1997a (*Storia di un ufficiale prussiano*, Milano, Mondadori, 1981).
- Id., *Tagebücher*, vol. 1, 1852, 1855-1858; vol. 2, 1866-1882, 1884-1898, Berlin, Aufbau-Verlag, 1994; vol. 3 *Reisetagebuch*, Berlin, Aufbau-Verlag, 2012.
- Id., *Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13*, a cura di Christine Hehle, Berlin, Aufbau-Verlag, 2011.
- Id., *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, vol. 1 *Die Grafschaft Ruppin*; vol. 2 *Das Oderland*; vol. 3 *Havelland*; vol. 4 *Spreeand*; vol. 5 *Fünf Schlösser (Cinque castelli)*. Berlin, Aufbau-Verlag, 1997b.
- Jan Ganschow, Olaf Haselhorst, Maik Ohnezeit (a cura di), *Der Deutsch-Französische Krieg 1870/71. Vorgeschichte, Verlauf, Folgen*, Graz, Ares, 2009.
- Jean Humbert, *Edouard Detaille. L'héroïsme d'un siècle*, Paris, Editions Copernic, 1979.
- Eric Karpeles, *Marcel Proust und die Gemälde aus der "Verlorenen Zeit"*, Köln, Dumont, 2010.
- Theodor Kohlmann, *Neuruppiner Bilderbogen*, Katalogtext, Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde, Berlin, Museum für Deutsche Volkskunde, 1981.
- Robert Macfarlane, *Karte der Wildnis*, Berlin, Matthes & Seitz, 2015 (*Luoghi selvaggi*, in *Viaggio a piedi tra isole, vette, brughiere e foreste*, Torino, Einaudi, 2019).
- Klaus-Peter Möller, *Theodor Fontane als Charakterkopf aus dem modernen Berlin*, in «Fontane Blätter», 108 (2019), pp. 22-32.

- Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a.M., Syndikat, 1980.
- Ludwig Pietsch, *Das Marine-Panorama*, in «Vossische Zeitung», 2 luglio 1893.
- Id., *Das Panorama des Sturmes auf St. Privat*, in «Vossische Zeitung», 24 febbraio 1881.
- Luisa Rossi, *Il segno e il colore. Il paesaggio nella lente della topografia fra Sette e Ottocento*, in «Geostorie. Bollettino e Notiziario del Centro Italiano per gli Studi Storico-Geografici», XXIV (2016), 1-2, pp. 11-60.
- Friedrich Schiller, *Wilhelm Tell*, Stuttgart, Reclam, 2000 (*Guglielmo Tell*, Torino, Einaudi, 2002).
- Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Basel/Frankfurt a.M., Stroemfeld/Roter Stern, 1993.
- Bernd W. Seiler: *Fontanes Arbeitsumgebung in der Potsdamer Straße*, in «Fontane Blätter», 108 (2019), pp. 103-127.
- A. Wachter, *Panorama de la bataille de Rezonville*, in «L'Illustration», 1604, 22 novembre 1873.
- Christoph Wegmann, *Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes*, a cura di Peer Trilcke/Archivio Theodor Fontane Potsdam, Berlin, Quintus-Verlag, 2019.
- François Walter, *Dall'antropologia alla topografia, dalla pittura alla cartografia. Osservazioni sulle referenze identitarie alla fine del XVIII secolo*, in «Quaderni storici», 90 (1995), pp. 697-728.
- Astrid Weidauer, *Berliner Panoramen der Kaiserzeit*, Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1996.
- Mario Alexander Zadow, *Karl Friedrich Schinkel. Leben und Werk*, Fellbach, Edition Axel Menges, 2003.
- Gertraud Zaepernick: *Neuruppiner Bilderbogen der Firma Kühn*, Leipzig, Edition Axel Menges, 1972.
- Edda Ziegler, *Theodor Fontane. Lebensraum und Phantasiewelt. Eine Biographie*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1996.

Geografie in letteratura. Carte, modelli e panorami nel museo immaginario di Theodor Fontane – Theodor Fontane (1819-1898), un autodidatta geniale, nel corso della sua esistenza si è appropriato di un vasto sapere in molti e diversissimi campi: storia, politica, letteratura, arte, farmacia, tecnica, cartografia ecc. Nonostante la quantità di conoscenze acquisite, ciò che lo interessava era la conoscenza della realtà come base per “sentirsi passabilmente bene a casa nel mondo” e per scrivere i suoi lavori giornalistici e letterari.

Fontane è un autore che possiamo definire “ipervisuale” essendo le immagini il mezzo su cui fonda il proprio processo conoscitivo e la propria scrittura. L'articolo costituisce una rilettura della produzione letteraria di Fontane per ricostruirne e contestualizzarne lo straordinario frequente ricorso alle immagini geografiche. Chiamando in causa le cartografie, i modelli di paesaggio, i panorami come li ha raccontati Fontane in diversi romanzi, il saggio intende offrire ulteriori motivi di riflessione sui tali dispositivi creati per rendere visibile l'invisibile e si propone di aggiungere un nuovo paragrafo alla storia della visualizzazione del mondo.

Geografie in der Literatur. Karten, Modelle und Panoramen im imaginären Museum Theodor Fontanes – Der geniale Autodidakt Theodor Fontane (1819-1898) hat sich auf vielen Gebieten breite Kenntnisse angeeignet, in Geschichte, Politik, Literatur, Kunst, Pharmazie, Technik, Kartographie etc. Dabei ging es ihm nicht in erster Linie um die Menge an Einzelwissen, sondern um eine breite Weltkenntnis, die ihm als Fundament für «kein leidliches Zuhause sein in der Welt» und für seine journalistische und literarische Arbeit diente.

Für den ausgesprochen visuell orientierten Fontane war ein großer Teil seines Wissens in Bildern repräsentiert und er benutzte sie als Mittel des Erkenntnis- und Schreibprozesses. Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich in einer Neulektüre seiner

literarischer Texte mit den zahlreichen Bildern des Wissens aus den Bereichen der Kartographie, des Modellbaus und der Panoramen. Der Aufsatz will aufzeigen, dass es Fontane dabei um Probleme der Orientierung in der Welt, um die Faszination plastischer, greifbarer Realitätsbilder und um die Möglichkeit eines umfassenden Blicks auf die Welt ging.

Parole-chiave: Theodor Fontane; Letteratura; Geografia; Rappresentazioni; Cartografia; Modelli; Panorami.

Schlagnörter: Theodor Fontane; Literatur; Geografie; Bildgebung; Kartografie; Modell; Panorama.